LAS PINTURAS CONCRETAS DE KANDINSKY

(1936)

Arte

No hay duda de la existencia de un parentesco entre arte y belleza.

Sin embargo, es evidente que no se trata de la misma cosa. Incluso dejando a un lado lo «bonito» (en todo –y también en el arte– lo «feo» y lo «bonito» pueden ser bellos o no serlo), existe lo Bello en el Arte: en una pieza musical, en un cuadro, en un edificio, en un poema..., y lo Bello en lo que no es Arte: en una planta, en un cuerpo humano, en el canto de un pájaro, en una máquina, etc. Belleza y Arte no son, pues, la misma cosa. Pero lo Bello –en todas sus especializaciones– es siempre bello: hay lo

Bello, uno y lo mismo, en todo cuanto es bello, en el Arte o fuera del Arte.

Lo Bello se especifica encarnándose: en el árbol, es la belleza del árbol, de los árboles, de ese árbol; en una locomotora, es la belleza de la locomotora; y en un cuadro, es la belleza del cuadro. Pero en todas estas especificaciones dos *géneros* se confrontan: lo Bello en el Arte o del Arte, y lo Bello en el no-Arte o del no-Arte. Los dos Bellos son el mismo Bello. Sin embargo, lo Bello-en-el Arte no es lo Bello-en-el no-Arte. ¿Cómo y por qué?

Un solo y mismo Bello se encarna en el árbol real y en el árbol pintado. Pero la encarnación de lo Bello en el árbol real –es decir, la belleza de ese árbol, lo Bello en el árbol o del árbol– difiere de lo Bello en el árbol pintado. El árbol real es «primero» árbol; y sólo «después» –«en segundo lugar»– es bello, es una encarnación de lo Bello. El árbol real es «primero» cosa, planta, donador de sombra al paseante, proveedor de madera al carpintero, etc., etc. Y sólo «después» es bello: para el «esteta» que lo contempla, para el pintor que lo pinta. El árbol real es bello «además», «también», y es y sigue siendo árbol aunque no sea bello o deje de serlo. Ocurre lo con-

trario con el árbol pintado, con el cuadro «Árbol». No es cosa, no es planta, no abriga a nadie y a nadie sirve: no *es* y tampoco es de utilidad alguna. Y, no *siéndolo*, no *es* un árbol bello; es lo Bello en tanto que árbol. O bien: no es bello «también» y «después»: no es sino bello —o nada en absoluto—. El cuadro «Árbol» es bello y sólo bello o no es un cuadro, sino sólo colores sobre una superficie (como la suciedad depositada sobre una mesa, que sólo permanece ahí por abandono, porque jamás la hemos limpiado, eliminado...).

El pintor que pinta un árbol bello representa no ya el árbol, sino la belleza del árbol, lo Bello en el árbol o en tanto que árbol: desprecia todo en el árbol salvo su belleza; o sea, lo Bello en él, y si no alcanza a representar lo Bello del árbol, entonces no alcanza a *pintar* el árbol, a hacer un *cuadro* (mancha [colorea] sólo una superficie).

El arte es pues el arte de extraer lo Bello de su encarnación concreta, de esa «otra cosa» que es —«también»— bella, y de mantenerla en su pureza. Para mantenerla, el Arte *encarna* él también lo Bello, en un cuadro por ejemplo. Pero el cuadro es bello «primero», y sólo «también» y «después» es lienzo,

colores, etc. Si no es bello, no es *nada*: bueno para nada, bueno para ser destruido; el árbol real es un árbol que es —«también»— bello y que puede *ser* sin ser *bello*; el árbol pintado es lo Bello que es árbol, o —si se quiere— el árbol que no es sino bello y que no es nada más, que nada es más allá de su belleza. Lo Bello en el árbol real es el ornamento de ese árbol; lo Bello en el árbol pintado es su ser mismo, siendo nada el árbol pintado sin su belleza, más allá de su belleza.

Así pues: lo Bello-en-el no-Arte es la belleza de un *ser*, lo Bello en el ser; lo Bello en el Arte es el *ser* de la belleza misma, lo *Bello* existente en tanto que lo Bello siendo «en y para sí». El Arte es el arte de mantener ese Bello «en y para sí» encarnándolo en un ser —cuadro, estatua, música, poema, etc.— que no *es* sino en la medida en que es bello, encarnación de lo Bello. En particular, el Arte es el arte de «extraer» lo Bello del ser real, útil, etc., que es —«también»— bello y que lo «encarna»: lo Bello en un ser que no es *sino* bello, sin añadir pues a lo Bello «extraído» y «encarnado» nada en absoluto que no fuera bello, siendo real, útil u otra cosa. (Pues no se puede decir que el pintor, por ejemplo, «añada» a lo Bello el óleo y el lienzo de su cuadro: el óleo y el lienzo no

son el cuadro, y el cuadro no es sino la «encarnación» de lo Bello y nada más). ¿Qué es ese Bello que el arte «extrae» de la cosa bella «encarnándola» en su estado puro, haciendo de ella una cosa Bella? Es un «valor» —sin duda alguna—. Y —sin duda alguna también— un valor «inútil» e «irreal». Inútil: porque ésta no «sirve» para nada y tampoco se hace servir. Irreal: porque no «hace» nada; no hará descender el platillo de una balanza, no moverá la aguja de un galvanómetro, no detendrá un proyectil...; no hará nada por evitar un golpe, pero el golpe tampoco podrá hacer nada contra ella. Siendo *valor*, lo Bello *es*. *Es* sin servir para otra cosa, sin ser servido por otra cosa, sin poder crear o destruir otra cosa que él, sin poder ser creado o destruido por otra cosa que él. Así, si ese valor es *valor*, es simplemente porque *es* lo que es, *en* sí mismo solamente, para sí mismo solamente y *por* sí mismo solamente.

Así pues: lo Bello es un valor simplemente porque *es*. Y todo lo que tiene un valor *únicamente* en razón del simple hecho de su *ser* es *bello*, es lo Bello, es lo Bello que *es*, la encarnación de lo Bello. Hacemos lo Bello —en y por el Arte— únicamente por hacer lo Bello, es decir, únicamente por el simple hecho [de que] el *ser*

de lo Bello tiene un *valor*. Y todo lo que hacemos por la *única* razón de que éste *sea* es lo *Bello* hecho, y hecho para el *Arte*.

Es así como se hace un cuadro, por ejemplo. Se hace *únicamente* para que *sea*. Y por eso hay que hacerlo *bello*. Si no, no tiene ninguna razón de *ser*. Y no teniendo razón de ser, no es: no es un *cuadro*, sino una superficie manchada que sólo está ahí para ser destruida (o, mañana, pasar inadvertida, abocada a la nada artística).

Lo Bello es el ser que tiene un valor por el simple hecho de su ser, en sí mismo-para sí mismo-por sí mismo. Para ser bello, el ser debe poder ser, es decir, mantenerse en-para-y-por sí mismo. Manteniéndose así es bello, y sólo manteniéndose así es bello. El árbol real se mantiene por sí mismo, por su constitución inmanente, por la relación entre sus partes; pero se mantiene también por el suelo que lo sostiene, por las sales, el agua y los rayos del sol que lo alimentan, es decir, por *otra* cosa que él; se mantiene en sí mismo, en sus ramas, su tronco, sus raíces, etc.; pero se mantiene también en el universo, que es *otra* cosa que él; se mantiene para sí mismo, pero se mantiene también para los pájaros que abriga, para el

hombre que lo utiliza, es decir, para *otra* cosa que él. Por eso no es bello más que «también» y «después», no es bello sino en la medida en que se mantiene en-por-y-para *sí mismo*; en la medida en que se mantiene en-para-y-por otra cosa que él, no es bello; pero precisamente por esto puede mantenerse incluso sin ser bello, independientemente de su ser bello. El árbol pintado, por el contrario, no se mantiene sino por su ser bello: el cuadro «Árbol» debe pues mantenerse únicamente en-por-y-para sí mismo; el cuadro no se mantiene sino en el cuadro, nada es más allá de su «marco», y nada es en el universo de las cosas reales (allí no es en tanto que cuadro, sino solamente en tanto que lienzo, óleo, etc.); el cuadro no se mantiene sino para el cuadro, ya que ahí no es —en tanto que cuadro— sino para aquellos que pueden transponerse en *él*, verlo como «artistas», o sea, vivir —mientras dure la contemplación artística— en él, para él y por él. El cuadro no se mantiene en tanto que cuadro sino por sí mismo, por el equilibrio entre sus partes, por las leyes inmanentes de su vida interna, que no se nutre sino por sí misma.

En resumen: lo Bello es lo que se mantiene únicamente en-por-y-para sí mismo, y todo lo que se

mantiene así es bello. El Arte es el arte de crear seres que se mantienen así, y que no se mantienen más que así. En particular, el Arte puede ser el arte de extraer de un ser todo lo que, en él, puede también mantenerse en-por-y-para sí, y de hacer de él una cosa que se mantiene únicamente en-por-y-para sí.

Pintura

Hemos hablado del Arte sirviéndonos del ejemplo de la pintura. Hablemos de la pintura sirviéndonos de lo que hemos dicho acerca del Arte.

Cada sentido tiene su arte. La pintura es el Arte del sentido de la vista. Vemos el espacio y la superficie. El Arte de la vista de un espacio o de una forma encerrada por el Espacio es la escultura. El Arte de la vista de un espacio o de una forma encerrada en el Espacio es la arquitectura.

(Por eso no se puede ver más que el espacio cerrado por la superficie de la estatua, mientras que también se puede ver el espacio encerrado en la superficie del edificio: se entra en una iglesia para «verla», pero no se entra en una estatua). El Arte de la vista de

la superficie es la pintura. La estatua es un espacio cerrado por la superficie. El cuadro es sólo superficie. Por eso el cuadro es esencialmente plano. No el lienzo (que puede ser cóncavo o convexo, etc.), sino el cuadro en tanto que cuadro.

Por lo general, el cuadro «representa» un espacio, es decir, una «estatua» (viva o no) o un «edificio» (artificial o natural). Hay por tanto en él «perspectiva», profundidad. Pero la apariencia del cuadro, o sea, la belleza del cuadro, o sea, el cuadro en tanto que cuadro u obra de Arte, no depende de esa «profundidad» que él «representa». Las leyes de su apariencia se realizan en dos dimensiones solamente: es en el plano y sólo en el plano donde debe efectuarse el equilibrio que condiciona su apariencia o, más bien, que *es* su apariencia, es decir, su belleza, su valor artístico: el equilibrio de formas y colores.

La belleza del cuadro es pues la belleza de la sola superficie, es decir, de lo que queda de la belleza de un cuerpo si se suprime su extensión en profundidad. Si no queda nada, el cuerpo no puede ser pintado, pudiendo en cambio ser esculpido, por ejemplo. El Arte de la pintura es pues el arte de hacer una superficie que tiene una razón de ser en-por-y-para-

sí-misma, que tiene un valor únicamente porque *es* y puede mantenerse sin tener necesidad de la existencia de nada que se encuentre fuera de ella. Es evidente que tan sólo el *cuadro* puede ser en tanto que superficie plana únicamente, pues el lienzo no puede ser sin profundidad. Comprobamos que un plano blanco, negro o recubierto de un color uniforme no existe en tanto que plano sin profundidad sino en la medida en que es considerado como cuadro. Es evidente que podemos considerarlo de esta forma: una hoja uniformemente negra *es* un cuadro, y sólo el hombre puede hacer una hoja uniformemente negra, ya que la naturaleza no hace jamás nada uniforme. Un museo integrado únicamente por hojas recubiertas de distintos colores uniformes sería sin duda alguna un museo de pinturas: cada una de estas pinturas sería bella —incluso absolutamente bella— con independencia del hecho de ser o no «bonita», es decir, de que pueda «gustar» a unos y de que pueda «disgustar» a otros.

Pero la coloración uniforme no agota el Arte de la pintura. Podemos obtener también cuadros si dividimos la superficie uniforme con trazos de otro color uniforme, trazos que sólo nos van a servir para dividir la superficie: estos cuadros se denominan *dibujos*.

Pero también obtenemos cuadros si insertamos en una superficie uniforme otras superficies uniformes de colores diferentes (que pueden ser de diferentes dimensiones y que pueden recubrir completamente la superficie primitiva): estos cuadros reciben el nombre de *pinturas*. También podemos hacer *dibujos coloreados* si acentuamos la división de la superficie uniforme mediante diferentes colores asignados a las distintas partes de la superficie dividida (es decir, del dibujo). Por último, podemos hacer una *pintura dibujada* si las superficies insertadas son superficies de un mismo color, diferentes sólo por la intensidad de ese color.

Estos otros tipos agotan las posibilidades de la pintura. Pero las posibilidades de cada uno de estos cuatro tipos son prácticamente infinitas.

Pero ocurre que no hay alma en todos estos tipos de *cuadros*, es decir, obras de Arte o Bellezas puras encarnadas, sino cuando la superficie plana fabricada llega a mantenerse en-por-y-para sí misma, teniendo así un *valor* por el simple hecho de su *ser*. El hombre que hace una bella superficie plana es un pintor que ha hecho un cuadro; el que no ha alcanzado a hacerlo lo único que ha hecho es emborronar un papel u otra cosa.

Para explicar qué es la belleza de la superficie de un cuerpo, es decir, de su aspecto visual que no depende de su extensión en profundidad encerrado como está en un cuerpo en *tres* dimensiones, o –dicho en otros términos– para hacer comprender lo que es un *cuadro*, utilicemos un ejemplo tomado del campo de lo Bello no artístico.

Un seno femenino puede ser *bello* (aunque no sea «bonito», es decir, sin que «guste»). En este caso otorgamos un valor al simple hecho de su *ser*, independientemente de su pertenencia a un cuerpo en su conjunto y al universo, independientemente también de su «utilidad», ya que puede, por ejemplo, calmar el hambre de un bebé o satisfacer el deseo sexual de un hombre. Ahora bien, lo Bello encarnado en este seno –tomado como Bello *visual*– puede revelarse en sus tres aspectos de lo Bello arquitectónico, escultórico y pictórico.

El aspecto arquitectónico, es decir, lo bello del espacio encerrado por su superficie, no puede –es cierto– ser *visto* en el sentido propio del término (no se puede *entrar* para verlo desde el interior). Pero el tacto puede desempañar aquí el papel de la vista: la mano nos transmitirá lo Bello del espacio limitado

por su piel. (Ya no se trata de lo Bello del tacto, que la mano nos transmite directamente, sino de otra cosa; se trata de lo Bello de la *forma* geométrica del espacio *pleno* convertido en bello justo por ser ese seno). En cuanto a la vista propiamente dicha, lo primero que nos revela es lo Bello escultórico, es decir, la forma encerrada en el espacio circundante, la forma en el sentido habitual del término, que es completa en su tridimensionalidad –no hace intervenir al *interior* recubierto y para siempre oculto por la superficie–. Por último, la vista nos hará ver lo Bello de la superficie en sí misma, es decir, lo bello de la *piel* del seno –más exactamente, de su aspecto visual–. Lo Bello se encarna en la piel que se adapta a la *forma* del seno. Pero *ese* Bello es absolutamente independiente de esa forma, y por eso puede mantenerse tal cual encarnándose en una superficie *plana*. Y sólo esta superficie visual *plana* de la piel tiene un valor *pictórico*.

El pintor que pinta lo Bello del seno extrae, pues, la apariencia en-por-y-para sí de los componentes *planos* del aspecto visual, y *sólo* éstos. La pintura puede, sin duda, «reproducir» también la *forma* del seno, pero –al hacerlo– no tendrá valor *pictórico*. La pintura puede reproducir la escultura y la arquitectura del

seno, y esta reproducción puede *no* perjudicar su valor pictórico. Pero si la pintura no hace sino reproducir la escultura y la arquitectura, no será un *cuadro*: será una «fotografía», es decir, una reproducción sin el valor artístico propio de una «escultura» (coloreada a no) o de una «arquitectura», reproduciendo (artísticamente o no) lo Bello escultórico y arquitectónico del seno: su Bello pictórico quedará no «reproducido». En este caso, es mejor dejar la labor en manos del escultor (que puede, si lo desea, colorear su estatua) y renunciar a pintar un cuadro. (El pintor cederá así al escultor el modelo que ofrece el seno de una forma impecable, pero con una piel que no encarna lo Bello).

En definitiva: el Arte de la pintura es el arte de crear —o de extraer de lo real— aspectos visuales en dos dimensiones que se mantienen en-por-y-para sí mismos y que, por lo tanto, *son* únicamente porque tienen un *valor*, y tienen un *valor* únicamente porque *son*.

PINTURA ABSTRACTA Y SUBJETIVA

Acabamos de decir: «crear o extraer». Más exactamente, hemos distinguido dos tipos fundamentales

de Arte de la pintura. Intentemos definirlos empezando por el último, por el arte de *extraer* lo Bello pictórico de lo real *no* artístico.

Hablo del Arte de la pintura, en el sentido más habitual del término, tal y como ha sido practicado siempre y en todas partes desde los orígenes hasta la aparición del primer cuadro que no era una «representación» de lo real no artístico, de una cosa, de una planta, de un animal, de un ser humano, etc. Y se sigue practicando todavía junto al Arte de la pintura «no representativa», del que hablaremos más adelante.

Definiremos la pintura de «representación» diciendo que es una pintura *abstracta* y *subjetiva*. Veamos por qué.

Esta pintura es *abstracta* primero en el sentido de que lo Bello que encarna es «extraído», es decir, «abstraído» de lo real no artístico.

Lo Bello encarnado por el cuadro que «representa» un árbol bello es en-por-y-para sí. Pero ese Bello no ha sido *creado* como tal por el pintor. Ha sido «extraído» o «abstraído» del propio árbol bello: antes de ser en el cuadro ha sido en el árbol real. Por su origen, lo Bello de la pintura «representativa» es

pues un Bello *abstracto*. Así, por ejemplo, lo Bello del cuadro «Árbol» ha sido abstraído del bello árbol real, en el que ese Bello era ya real antes de realizarse en y por el cuadro; en este sentido, por lo que se refiere a su origen, lo Bello del cuadro es «menos real» que lo Bello del árbol, es decir, más *abstracto* que él. La actitud del pintor que «pinta» el árbol es semejante a la del botánico que lo «describe» en su libro: las «representaciones» pictóricas y verbales son menos reales, es decir, más abstractas, que el árbol representado.

Además, siendo «abstracto» en y por su *origen*, lo Bello de la pintura de «representación» es «abstracto» también en su propio *ser*.

Para comprobarlo, volvamos al ejemplo del árbol real y del árbol pintado.

El árbol real es *árbol* «primero» y bello sólo «después» y «también», mientras que el árbol pintado es «primero» *bello*. Y no es *nada* «después». Lo Bello encarnado en el árbol real está pues esencialmente vinculado a la *realidad* del árbol, mientras que lo bello del árbol pintado está esencialmente *desvinculado*. Lo Bello-del-árbol real, al ser, en tanto que Bello, en-por-y-para sí, no es *sólo* en-por-y-para sí,

sino también en-por-y-para el *árbol* que, por su parte, *no es* en-por-y-para sí, mientras que lo Bello-del-árbol pintado es sólo en-por-y-para sí: lo segundo es pues —en su propio ser— menos real, es decir, más abstracto, que lo primero.

En efecto, el árbol real es grande, tiene un espesor, es pesado y rugoso, sus ramas pueden agitarse por el viento, tiene un olor característico, sus hojas pueden producir sonidos, y así todo en él casi hasta el infinito. Pero de todo esto nada hay en el árbol pintado: el árbol pintado no es sino el aspecto visual plano del árbol real, y aunque —dibujado en perspectiva— ofrezca el *aspecto* visual de la profundidad real de este último, *carece* en realidad de profundidad real. Ahora bien, lo Bello-del-árbol real no reside sólo en lo bello del aspecto visual plano de ese árbol, sino también en lo Bello del árbol real concreto en su totalidad: lo Bello del árbol es además lo Bello de su profundidad, de sus sonidos, de su olor, de su tronco rugoso, etc. Y, del mismo modo que en el caso del árbol, lo Bello-del-árbol es un Bello es tres dimensiones: alto, ancho y fondo. Por el contrario, lo Bello-del-árbol pintado no es sino lo Bello de la superficie *plana* del cuadro. Y, por otra parte, el árbol no se encuentra en el vacío: se

apoya en la tierra, bajo un cielo, etc., etc.; —dicho de otro modo, forma parte del *Universo* y no puede ser aislado de ese universo, del mundo concreto de las cosas reales—. En consecuencia, lo Bello-del-árbol real es también un Bello no aislado, no encerrado en sí mismo, sino un Bello incluido en lo Bello del Universo y, sobre todo, en lo Bello del «paisaje» del que forma parte. Por el contrario, lo Bello-del-árbol pintado está incluido sólo en la parte del aspecto visual plano del paisaje circundante que está «representando» en el cuadro, en los límites de su «marco».

Por eso, lo Bello-del-árbol-pintado es mucho más *pobre* que lo Bello-del-árbol-real: todo ha sido suprimido, se ha hecho *abstracción* de todo, salvo del aspecto visual plano y, ahí incluso, no se conserva más que un fragmento.

Para evitar cualquier malentendido, digamos desde ahora que la superficie *plana limitada* del cuadro *puede* encarnar un Bello concreto, completo, encerrado en sí mismo, que se justifica por sí mismo. Lo Bello encarnado en la superficie plana limitada del cuadro «Árbol» es un Bello *abstracto*, es decir, incompleto e irreal, *únicamente* porque lo Bello de ese cuadro es un Bello-del-árbol, porque ese Bello es lo Bello de un

cuadro que «representa» un árbol. Al intentar *pintar* lo Bello de un *árbol*, el artista se ve fatalmente abocado a suprimir ciertos elementos interesantes de ese Bello, a «extraer», es decir, a «abstraer» únicamente el aspecto visual, a reducir ese aspecto al estado plano, es decir, a hacer abstracción de la profundidad y –en general– de todo lo que no se ofrezca a la vista dirigida a un punto fijo, y a recortar en su representación plana un perímetro limitado (por las líneas rectas o curvas del «marco»), es decir, a hacer de nuevo una –última– *abstracción*. Y si lo Bello concreto del árbol real es *real*, de modo que se basta a sí mismo, lo Bello abstracto del árbol pintado no lo es: para ser *real* precisa de todos sus elementos constitutivos; ahora bien, en este caso sólo se han conservado algunos.

Claramente, ocurre lo mismo en toda la pintura de «representación», es decir, en todo cuadro que encarne un Bello que exista ya fuera del cuadro, antes del cuadro, sin el cuadro: en un objeto real no artístico. En cuanto que lo Bello pictórico debe «representar» un Bello que *no es* sólo/únicamente pictórico, lo Bello pictórico es más pobre y menos real que lo Bello «representado»: en otras palabras, es un Bello *abstracto*.

El Arte de la pintura «representativa» es el arte de *abstraer* el componente pictórico del Bello total encarnado en lo real no artístico, y de mantener ese Bello abstracto en el –o en tanto que– cuadro. La pintura «representativa» es una pintura de lo Bello abstracto: es una pintura *esencialmente abstracta*.

Ahora bien, al ser *abstracta*, esa pintura es necesariamente *subjetiva*.

Ella es –en primer lugar– en y para su origen. En efecto, si esta pintura «extrae» algo de algo, alguien –un «sujeto»– ha de realizar esa «extracción»; si esa pintura opera una «abstracción», esa abstracción ha de operarse en y por un «sujeto». Lo Bello concreto de la realidad no artística pasa por ese «sujeto» –el pintor– antes de encarnarse, en tanto que Bello abstracto, en el cuadro. Lo Bello del cuadro es pues un Bello transmitido por el sujeto –un Bello subjetivizado en y por esa transmisión, es decir, un Bello *subjetivo*–[1].

Regresemos al ejemplo del árbol. El pintor lo pinta tal y como lo ve en el lugar en el que se encuen-

1 Anotación al margen de Kandinsky en el manuscrito: «¡El puro realismo abstracto!».

tra: es él quien elige su aspecto, es él quien decide lo que quiere abstraer de lo Bello de la totalidad del árbol que va a pintar. Pero la intervención del sujeto no acaba en la elección de la perspectiva visual. Una vez fijada esa elección, no pudiendo jamás «representar» la totalidad de lo Bello de ese aspecto, el pintor deberá abstraer de nuevo determinados elementos constitutivos de ese aspecto de lo Bello, tarea que, una vez más, sólo *él* podrá cumplir. En resumen, el pintor del cuadro «representativo» no puede pintar sino lo Bello de la *impresión* que la cosa a «representar» produce en *él*: la pintura de «representación» es siempre más o menos «impresionista», es decir, subjetivista, subjetiva.

Pero, una vez más, esto no es todo . El árbol no es exclusivamente en-por-y-para sí; es también para otra cosa, muy especialmente para el hombre, y por lo tanto también para el pintor en tanto que hombre: le «gusta» o le «disgusta», suscita en él –de forma general– «sentimientos diversos», le resulta «útil» o «perjudicial», y así sucesivamente. Todo esto es aplicable a cualquier objeto no artístico, y bastante más que para el árbol para un cuerpo desnudo, una divinidad, un acontecimiento histórico,

etc. Lo Bello del objeto no artístico es también lo Bello de todo aquello a lo que ese objeto «sirve», de todo cuanto provoca a su alrededor. Dicho en otros términos, el pintor tiene siempre una «actitud» frente al objeto a pintar y la revelación de lo Bello del objeto se realiza también en y por esas «actitudes». Es evidente que el pintor puede hacer abstracción de esas «actitudes», es decir, de los aspectos de lo Bello en su conjunto revelados por ellas. Pero, en primer lugar, si así lo hace, lo único que hace es tomar –al hacerlo– una «actitud» particular, la del «desinterés», que también es la *suya*, y, a la postre, raramente va a llevar esa abstracción hasta sus últimas consecuencias. Por lo general, mantiene una o varias de sus «actitudes», y pinta lo Bello del objeto –también– a través de ellas, es decir, que pinta –también– lo Bello de la *actitud* que toma frente al objeto pintado, que *expresa* lo Bello de esa actitud personal, y su cuadro es también siempre más o menos «expresionista», y por lo tanto –una vez más– subjetivo.

Todo lo que puede decirse del *origen* de lo Bello de la pintura de representación debe decirse también de su propio *ser*: al tener un *origen* subjetivo o subjeti-

vista («impresionista» o «expresionista»), *es* subjetivista o subjetivo («impresionista» o «expresionista»).

En efecto, lo Bello del cuadro «Árbol» debe ser lo Bello-del-árbol. Ahora bien, lo Bello-del-cuadro no es lo Bello del árbol, sino sólo un «fragmento» de ese Bello. (Por ejemplo: un dibujo a lápiz no tiene en cuenta el color del árbol, etc.). Se trata pues de *otro* Bello que lo Bello del árbol. Para que sea de todas formas un Bello-del-*árbol*, es necesario añadirle entonces los elementos que le faltan, de los que el pintor ha hecho abstracción, y que no se encuentran en el cuadro. Evidentemente, sólo es un *sujeto* quien puede añadirlos, y no puede añadirlos más que en sí mismo, en la *impresión* que el cuadro le ha provocado. En resumen, es el espectador el que debe añadirlos, y, para poder hacerlo, debe conocer el árbol real y reconocer que es el árbol real el que está «representado» en el cuadro. Así pues, el cuadro («representativo») debe ser siempre completado subjetivamente por el espectador para poder realmente ser eso que debe ser: un cuadro que «representa» lo Bello de un objeto real no artístico. El ser de lo Bello-del-cuadro «representativo» no está pues completo en sí mismo: para estar completo, es decir, para *ser* completamente,

necesita de algo mas, de una aportación suministrada por el espectador, por un sujeto. El ser de lo Bello-del-cuadro «representativo» implica pues necesariamente un componente subjetivo, es *subjetivo* o subjetivista, y lo es porque es *abstracto*.

Precisemos el tema para evitar malentendidos. Por lo que se refiere a lo que acabamos de exponer, nuestro enfoque atiende a la aportación subjetiva puramente pictórica. De hecho, la aportación que hace el «sujeto» del espectador a la vista del cuadro «representativo» es mucho más rica. Por un lado, al contemplar lo Bello de un cuadro «representativo» se añaden generalmente elementos escultóricos y arquitectónicos de lo Bello completo del objeto «representado», es decir, de los elementos que no sólo no se encuentran en el cuadro contemplado, sino que ni siquiera tienen nada que ver con la pintura en general. Por otro, añadimos involuntariamente incluso elementos en esencia no artísticos, presentes en el objeto «representado», pero necesariamente ausentes en la «representación» artística del objeto: basta con pensar en el elemento erótico y hasta sexual que se «añade» a veces a un «Desnudo». Pero, al margen de esos elementos no pictóricos, incluso no artísticos, la aportación sub-

jetiva es necesaria para el propio *ser* de lo Bello puramente pictórico del cuadro «representativo»: para que lo Bello del cuadro pueda «representar» lo Bello pictórico de un objeto real no artístico es preciso añadirle los elementos puramente pictóricos presentes en el objeto, pero que necesariamente faltan en el cuadro.

Así pues, una vez más, *la pintura de «representación» es esencialmente abstracta y subjetiva*.

Sin embargo, podemos distinguir *cuatro tipos de pinturas* «representativas» que, confrontados, se revelan más o menos subjetivos y abstractos: las pinturas «simbólica», «realista», «impresionista» y «expresionista».

El cuadro *expresionista* encarna lo Bello pictórico de la «actitud» subjetiva que produce en el pintor el objeto no artístico que quiere «representar». Así, por ejemplo, al pintar un árbol, el pintor pinta no sólo lo Bello (pictórico) del árbol, sino también lo Bello (pictórico) de la «actitud» que él adopta con respecto a ese árbol. El cuadro expresionista es pues el más subjetivo de todos los cuadros posibles: «representa» no ya el objeto, sino la «actitud» subjetiva provocada por el objeto. Pero ese cuadro es también el menos abstracto de todos: el pintor «representa» la *integridad* de lo Bello de la «actitud» (justamente porque ésa es *su* actitud), y

sólo existe abstracción en la medida en que la «actitud» está condicionada por lo Bello de un objeto no artístico, no pudiendo este último Bello –como ya hemos visto– ser «representado» en su totalidad.

El cuadro *impresionista* encarna lo Bello de la *impresión* visual que produce lo Bello del objeto en el pintor. Existe entonces menos subjetivismo que en el cuadro expresionista: si –una vez más– el pintor pinta menos el objeto que a sí mismo, él es –aquí– absorbido por el objeto, mientras que allí es el objeto el que es absorbido por él. Por otra parte, en este cuadro hay más abstracción: al ser producida la impresión del pintor por el objeto y sólo por él, lo Bello de la impresión debe someterse casi al mismo proceso de abstracción que el objeto.

El cuadro *realista* encarna lo Bello del objeto no artístico visto por el artista. En este caso existe pues aún menos subjetividad. No es lo Bello de la impresión momentánea lo que está pintado, sino lo Bello del objeto, tal y como se revela en el profundo estudio ocular del artista (el cuadro reproduce incluso los elementos que no le «impresionan», etc.). No obstante, el elemento subjetivo sigue siempre presente, ya que es siempre el aspecto visto por el pintor lo que ahí

está pintado, y ninguna otra cosa. A medida que disminuye el subjetivismo, aumenta lógicamente el grado de abstracción.

Y por último, el cuadro *simbólico*: por ejemplo, el cuadro llamado «primitivo». En este caso, lo Bello del cuadro no está encarnado por una representación exacta (o «realista») del objeto no artístico que encarna lo Bello a pintar: este objeto está «representado» simbólicamente o esquemáticamente. Ahora bien, esto significa una nueva y última reducción del subjetivismo: el esquema no se remite ni a la «actitud» personal del pintor, ni a la impresión visual que sobre él produce el objeto, ni tampoco al «aspecto» visual que ofrece el objeto a los ojos de los que lo ven, sino al objeto en sí mismo, independientemente del cómo de su aparición en una visión concreta. (Por ejemplo, nadie ve un rostro «representado» por una pintura egipcia, en el que el ojo está representado de frente y la nariz de perfil)[2].

El cuadro «esquemático» «representa» lo Bello del *objeto* visto, y no lo Bello de la *visión* del objeto. El

2 Anotación al margen de Kandinsky en el manuscrito: «Nuestra simpatía por este arte».

elemento subjetivo está pues reducido a la mínima expresión. Pero todavía está presente, ya que es el objeto *visto* el que está «representado», siendo siempre el esquema o el símbolo una combinación de elementos *visuales*. Y ni qué decir tiene que el mínimo de *subjetivismo* está secundado aquí por un máximo de *abstracción*: lo Bello del objeto «representado» simbólicamente representa sólo una pequeñísima parte de lo Bello del objeto real «representado».

Estos cuatro tipos agotan las posibilidades de la pintura de «representación». Pero, evidentemente, estos tipos sólo son puros en teoría. De hecho, hay elementos simbólicos, realistas, impresionistas y expresionistas en *todo* cuadro «representativo»: puede haber más o puede haber menos. Decimos que un cuadro es «realista» cuando los otros tres elementos están mucho menos marcados que el elemento realista; y así en todos los casos. Puede ocurrir también que dos o varios elementos se muestren aproximadamente igual de marcados, como si se tratase de un nuevo tipo de pintura, sin que en realidad lo sea.

Pero como no es el caso de detenernos en cuestiones puntuales, diremos sólo algunas palabras acerca de la pintura llamada «moderna», o «parisina»,

de la que Picasso es el máximo y más genuino representante.

Se trata de una pintura en la que los elementos realistas e impresionistas están casi totalmente ausentes y en la que los otros dos están prácticamente igual de desarrollados: es un simbolismo expresionista o un expresionismo simbólico. Esta combinación se efectúa de tal manera que esta pintura es al tiempo la más *abstracta* y la más *subjetiva* de todas las pinturas representativas posibles: la *abstracción* del símbolo objetivo sirve para «representar» el *subjetivismo* de la actitud «personal» del pintor. Asimismo, esta pintura corre a cada paso el riesgo de disolverse completamente en el vacío de la abstracción absoluta y del subjetivismo puro, situados –ambos– al margen de la pintura y hasta del arte en general. La *génesis* de un cuadro como éste exige por lo tanto un enorme esfuerzo («genio») por parte del pintor, y su *apariencia* sólo es posible gracias a un esfuerzo igualmente considerable («congenialidad») por parte del espectador. Así, no ha de sorprendernos que incluso un pintor de la talla de Picasso sólo logre pintar un cuadro aproximadamente de cada cien veces que pone colores sobre un lienzo. Y aún menos habrá de sor-

prendernos el hecho de que una inmensa mayoría de sus admiradores sean absolutamente incapaces de distinguir –en su obra– los cuadros de los lienzos emborronados.

Pero –una vez más– si es en la pintura «representativa» de nuestros días donde el subjetivismo y la abstracción han sido llevados hasta la máxima expresión, no faltan –y no pueden faltar– en ninguna pintura «representativa»: todo cuadro que encarna un Bello ya encarnado previamente en un objeto real no artístico es necesaria y esencialmente un cuadro *abstracto* y *subjetivo*.

LAS PINTURAS CONCRETAS Y OBJETIVAS. EL ARTE DE KANDINSKY - CONSTRUCTIVISMO

Durante siglos, la humanidad no supo producir sino cuadros «representativos», es decir, *subjetivos* y *abstractos*. Y hubo que aguardar al siglo XX en Europa para que se pintase el primer cuadro *objetivo* y *concreto*, es decir, el primer cuadro «no representativo».

El arte de la pintura «no representativa» es el arte de encarnar, en y por medio de un dibujo coloreado,

una pintura dibujada o una pintura propiamente dicha, un bello pictórico que no ha sido encarnado, que no está encarnado y que no será encarnado en parte alguna en ningún objeto real al margen del cuadro mismo, es decir, en ningún objeto real no artístico. Este arte puede ser llamado el arte de Kandinsky, ya que Kandisnky fue el primero en pintar cuadros objetivos y concretos (a partir de 1910).

Concretos primero. Veamos por qué:

Pongamos como ejemplo un dibujo en el que Kandinsky encarna un Bello implicado en una combinación de un triángulo y un círculo. Ese Bello no ha sido «extraído» o «abstraído» de un objeto real no artístico, que sería —«también»— bello, pero que —«primero»— sería otra cosa. Lo Bello del cuadro «Círculo-Triángulo» no existe en lugar alguno fuera de ese cuadro. Igual que el cuadro no «representa» nada externo a él, su Bello es también y puramente inmanente. Es lo Bello del cuadro que no existe sino en el cuadro. Ese Bello ha sido *creado* por el artista, igual que el Círculo-Triángulo que lo encarna. El Círculo-Triángulo no existe en el mundo real no artístico, no existe antes, fuera, independientemente del cuadro; ha sido creado en y por el —o en tanto

que– cuadro. Y sólo en y por esta creación del Círculo-Triángulo ha sido creado lo Bello que él encarna. Tampoco ese Bello existía antes del cuadro, y no existe fuera de él, independientemente de él.

Ahora bien, si lo Bello ha sido no ya *extraído* o *abstraído*, sino creado de una vez, él es –en su ser mismo– no ya *abstracto*, sino *concreto*. Habiendo sido creado de una vez, es decir, enteramente, es en tanto que entero: nada le falta, nada ha sido suprimido en él, ya que ese Bello –no existiendo fuera del cuadro– no puede ser más rico y más real de lo que lo es en el cuadro o en tanto que cuadro. Lo Bello está presente, pues, en el cuadro en toda la plenitud de su ser, es decir, está ahí en toda su concreción. Lo Bello del cuadro es un Bello real y concreto; el cuadro real es concreto.

En el caso del árbol y del cuadro «Árbol», es el árbol el que es real y concreto, mientras que su «representación» en el cuadro, o el cuadro que lo «representa», es irreal y abstracto. Sucede lo mismo con lo Bello del árbol y del cuadro. Por el contrario, en el caso del Círculo-Triángulo, sólo hay un solo Círculo-Triángulo, que es justamente el círculo-triángulo del cuadro o el cuadro «Círculo-Triángulo» propiamente dicho. Lo Bello del cuadro «Cír-

culo-Triángulo» es también todo él tan real y concreto como lo Bello del *árbol* real y concreto: el cuadro «Círculo-Triángulo» —y su Bello— se sitúan en el nivel de la realidad y de la concreción del árbol real y no en el nivel de la realidad del cuadro «Árbol», que «representa» sólo al árbol y a su Bello, siendo así abstracción del árbol y de lo Bello del árbol[3].

En cierto sentido, el cuadro «Círculo-Triángulo» es incluso más real y completo, es decir, más concreto que el árbol real. En efecto, el árbol no es únicamente en sí mismo, para y por sí mismo: está sobre la tierra, bajo el cielo, junto a otras cosas, etc.

3 Anotación al margen de Kandinsky en el *manuscrito*: «Repetición» [escrito en ruso]. Kojève suprime el siguiente párrafo: «El cuadro 'Círculo-Triángulo' y su Bello son pues también tan real[es] y completo[s], es decir, concreto[s], como el árbol real y su Bello. En efecto, el cuadro 'Árbol' y su Bello son abstractos porque el árbol real es grande, profundo, oloroso, duro, útil, sonoro, etc., etc., mientras que el árbol 'representado' no es nada de todo esto. Ahora bien, el cuadro 'Círculo-Triángulo' *es* el Círculo-Triángulo, que no es *nada* más allá del cuadro. O si se quiere, el Círculo-Triángulo se reduce 'él mismo' a su aspecto visual plano: no tiene profundidad, 'su' dimensión es exactamente la que tiene en el cuadro, no es oloroso, ni duro, ni útil, ni sonoro —en una palabra, no posee cualidad distinta que la que tiene en el cuadro—. Por lo tanto, si el árbol real tiene una

En resumen, es en, para y por el Universo, el mundo real en su totalidad, y el extraerlo de ese mundo significa convertirlo en una abstracción (como hace, por ejemplo, el pintor que lo «representa» aisladamente en un papel blanco o en un cuadro por fuerza *limitado*, que no abarca *todo* el Universo). En cambio, el Círculo-Triángulo no es nada salvo en sí mismo, ni está en ningún otro lugar salvo en sí mismo, es decir, el cuadro «Círculo-Triángulo» no está *en* un Universo; *es* un Universo, completo y cerrado en sí; él mismo es su propio Universo, y *sólo* por dicho Universo él es él, siendo su propio ser para ese Universo. En otras palabras, el cuadro «Círculo-Triángulo» no «representa» un *fragmento* del Universo, sino un Universo entero. O, más exactamente, puesto que ese cuadro no «representa» nada sino que tan sólo *es*, él

---

infinidad de aspectos visuales, mientras que el cuadro 'Árbol' no 'representa' más que uno sólo de esos aspectos, el Círculo-Triángulo *no es* más que el aspecto visual que presenta el cuadro 'Círculo-Triángulo', que no representa 'nada'. El cuadro 'Árbol' nos muestra la parte 'anterior' del árbol, pero esconde lo que hay 'detrás'; en cambio, nada hay 'detrás' del aspecto que presenta el cuadro 'Círculo-Triángulo' (o, si se prefiere, 'detrás' hay lo que se puede ver observando el cuadro en un espejo, o el dibujo al trasluz)».

mismo *es* un universo completo. En este sentido, es pues —y su Bello con él— más real y completo, es decir, más concreto que el árbol y lo Bello que encarna.

Cada cuadro de Kandinsky es un Universo real, completo, es decir, concreto, encerrado en sí mismo y autosuficiente para sí: un Universo que, como el Universo no artístico, la uni-totalidad de las cosas reales, *no es* sino en sí, por sí y para sí. No puede afirmarse que esos cuadros «representen» fragmentos de ese Universo no artístico. A lo sumo puede decirse que *son* fragmentos de ese Universo: los cuadros de Kandinsky forman parte del Universo en la misma medida que los árboles, los animales, las piedras, los hombres, los Estados, las nubes..., que todas las cosas reales que forman parte del (están en el) Universo, constituyendo dicho Universo. Pero, por lo que respecta a lo *Bello* de los cuadros de Kandinsky, resulta desde luego más correcto decir que es independiente de lo Bello del Universo y de lo Bello de las cosas que forman parte de ese Universo: lo Bello de cada cuadro de Kandinsky es lo Bello de un Universo completo, y esos Bellos artísticos vienen a situarse al lado —en cierto modo— de lo Bello no artístico y único del Universo real.

Cada cuadro de Kandinsky es pues un universo real y completo, es decir, concreto, lo mismo que lo Bello de ese cuadro. Por eso la pintura «no representativa» de Kandinsky puede ser llamada pintura «total» o «uni-total»: el arte de crear Universos, cuyo *ser* se reduce a su Bello. Esta pintura «total» se opone así a la pintura «representativa», es decir, a las pinturas «simbólicas», «realistas», «impresionistas» y «expresionistas». Pero, lo mismo que las demás pinturas, esta pintura puede efectuarse en los cuatro tipos pictóricos del dibujo, del dibujo coloreado, de la pintura dibujada y de la pintura en el sentido estricto del término.

La pintura «no representativa» o «total», al ser esencialmente *concreta* y no abstracta, es necesariamente *objetiva* y no subjetiva. Esto es lo que aún nos queda por mostrar.

En primer lugar, la pintura «total» no es subjetiva en su origen. Una abstracción sólo puede efectuarse si es un «sujeto» el que la efectúa: la abstracción implica una elección, y la elección implica una actitud personal, es decir, subjetiva: el árbol –en su totalidad– existe sin mí; pero el aspecto particular del árbol «representado» en el cuadro está en mí y sólo

existe si yo soy. Ahora bien, el cuadro «total» no es una abstracción: el Círculo-Triángulo es en sí en su totalidad; existe pues sin mí, igual que el árbol real. Y si el Círculo-Triángulo nace, nace como nace el árbol de la semilla; nace sin mí; es un nacimiento objetivo; es el nacimiento de un objeto.

Es indudable que el cuadro «nace» del pintor: el cuadro «Círculo-Triángulo» de Kandinsky no existiría sin Kandinsky; Kandinsky es su «padre». Pero esto nada tiene que ver con el «subjetivismo» y el «nacimiento» de un cuadro «representativo». El «nacimiento» del cuadro «Árbol» es en cierta medida doble: lo primero que se da es el «nacimiento» de lo Bello abstracto del árbol, es decir, el «nacimiento» de la *abstracción* «Árbol», y sólo en un segundo momento se produce el «nacimiento» del *cuadro* «Árbol», que encarna esta abstracción. En el caso del cuadro «Círculo-Triángulo» no hay, por el contrario, sino este último «nacimiento»; el primero no ha tenido lugar, ya que este cuadro no es abstracto. Ahora bien, parece claro que es sólo el primer «nacimiento» el que es subjetivo. No interviene, pues, ningún elemento subjetivo en el «nacimiento» del cuadro «total».

En efecto, «nacer» de alguien no significa «nacer» de un sujeto o subjetivamente, y lo que ha «nacido» de otro no es ya por ello subjetivo. ¿Es «subjetivo» el árbol por haber nacido de la semilla de otro árbol? ¿El acto de engendrar un niño es un acto «subjetivo»? ¿Habrá que decir que el Universo es «subjetivo», que proviene de un acto «subjetivo», si admitimos que ha sido creado por Dios? Es evidente que no. Lo mismo ocurre con un cuadro «total», con un cuadro de Kandinsky.

Kandinsky es el «padre» de su cuadro «Círculo-Triángulo». Pero ese cuadro es tan independiente de él, tan objetivo –en su origen y en su ser–, como un hijo es «objetivo» e independiente de su padre. Kandinsky crea sus cuadros –y lo Bello en ellos– como un ser vivo engendra a otro, o más bien –ya que él es el «padre» y la «madre» a la vez– como la Naturaleza engendra a los seres, o, mejor aún –ya que él [ha] creado a partir de la nada–, como Dios [ha] creado el Universo: en cada uno de sus cuadros ha creado un Universo concreto y objetivo, que es creado *ex-nihilo*, pues no existía previamente y no es extraído de nada, y que es completo en sí y único, ya que no existe fuera de sí.

También diremos que no es «un cuadro *de* Kandinsky», sino más exactamente «un cuadro hecho *por*

Kandinsky». Y mejor aún sería suprimir por completo el «Kandinsky» y decir simplemente «cuadro»... Pues, si todo cuadro «representativo» es una cosa *vista por...*, de manera que no nos resulta indiferente el hecho de saber *por quién* es vista la cosa, es decir, *de quién* es el cuadro, el cuadro «total» es la cosa misma, e igual de indiferente nos es saber quién ha visto o ve aquella cosa, como asimismo saber si un árbol real es visto por alguien y por quién es visto si es que es visto. Si –para aquellos que no conocen personalmente a Kandinsky– él no es nada sin «sus» cuadros, esos cuadros son *todo* lo que son *sin* Kandinsky. Su Arte es el arte de la creación de lo Bello en el sentido más propio y fuerte del término, y esa creación, como toda creación verdadera, es independiente del creador, del sujeto *creante*. Ahora bien, siendo independientes de la subjetividad de su creador, los cuadros de Kandinsky son absolutamente independientes de todo lo que esa subjetividad implica. En particular, dichos cuadros son tan poco «intelectualistas» como sea posible; y aunque tengamos que recurrir a su «inteligencia» para «representar» un árbol, puede engendrarse un Círculo-Triángulo al modo de la Naturaleza –que indudablemente no piensa en engendrar un ser–.

Así pues, por lo que se refiere a su origen o *génesis*, los cuadros concretos de Kandinsky son absolutamente objetivos. Y permanecen objetivos en su *ser*.

No precisando un aporte subjetivo en el momento de su «nacimiento», el cuadro «total» tampoco lo necesita para su «vida»: *es*, o se mantiene, igual de objetivamente como en el instante de su nacimiento. Es decir, no depende del aporte subjetivo que le proporciona el espectador, y por eso puede *ser*, tiene una razón de *ser*, incluso si no es contemplado por nadie. Lo Bello-del-árbol pintado no es lo que debe ser –un Bello-del-*árbol*– hasta que un espectador no haya completado subjetivamente la abstracción de lo Bello-pintado, aproximándolo así a lo Bello real: el cuadro «Árbol» precisa pues del espectador para *ser* lo que debe ser, es decir, un cuadro que «representa» un árbol (y ese espectador debe «saber» lo que es un árbol, debe haber visto previamente árboles reales, etc.). Por el contrario, lo Bello-del-Círculo-Triángulo *es* lo que debe ser en y por sí mismo, y no necesita de nadie para ser lo que es. Es lo que es sin lo que aporta el «sujeto» del espectador, y por eso ese espectador no tiene la necesidad de ser «sujeto» al contemplarlo: puede «olvidarse» al hacerlo, y el cua-

dro será para él lo que es sin él. (Lo que significa que no tiene necesidad de «saber» lo que es un círculo o un triángulo, que no tiene necesidad de haberlos visto previamente, etc.). En resumen, el espectador desempeña el mismo papel con respecto a un cuadro de Kandinsky que el que desempeña un hombre, que ve un objeto real, con respecto a ese objeto.

De modo general, el cuadro «total», al no ser la «representación» de un objeto, *es* en sí mismo un Objeto. Los cuadros de Kandinsky no son pinturas de objetos, sino objetos pintados: son objetos en la misma medida que los árboles, las montañas, las sillas, los Estados... son objetos; sólo que son objetos pictóricos, pinturas «objetivas». El cuadro «total» *es* como *son* los objetos. Es decir, *es* de una manera *absoluta* y no relativa; *es*, independientemente de sus *relaciones* con cualquier cosa otra que él: *es* al modo en que *es* el Universo. Y por eso el cuadro «total» es también un cuadro «absoluto»[4].

En definitiva: *frente a la pintura «representativa», que —en sus cuatro manifestaciones: «simbolismo», «realismo», «impre-*

4 Anotación al margen de Kojève: «Últimamente algunos se han empeñado en crear 'objetos'. Lo que hay de verdadero y serio en

sionismo» y «expresionismo»— es abstracta y subjetiva, las pinturas «no representativas» o «totales y absolutas» de Kandinsky son concretas y objetivas: objetivas, pues no implican ni necesitan de ningún aporte subjetivo que venga, bien del pintor, bien del observador; y concretas, pues no son abstracciones de lo que pueda existir fuera de ellas, sino Universos completos y reales que existen en-por-y-para sí mismos en la misma medida que el Universo real no artístico.

ADDENDA

1. Se me podría preguntar por qué —al hablar de la pintura «no representativa» o «total y absoluta»,

---

este movimiento es el deseo —inconsciente o mal entendido— del Arte concreto y objetivo, es decir, total y absoluto o 'no representativo', que —como pintura— está representado por Kandinsky. Pero no hay que olvidar que el hecho de multiplicar objetos reales, no artísticos, no es suficiente para crear un objeto artístico. En la inmensa mayoría de los casos, la 'creación' de los objetos llamados 'surrealistas' nada tiene que ver con el Arte en el sentido corriente del término, sino todo lo más con el arte de la impostura, con el arte de aquellos que logran —si acaso— pasar por *locos*, y sólo entre gente que podríamos llamar 'naïf' —por ser benevolentes— sin serlo realmente (pues la ausencia de sentido común es simplemente necedad, algo bien distinto de lo que es la locura)».

es decir, de la pintura concreta y objetiva– sólo hablo de Kandinsky.

Pues bien, simplemente porque, habiendo visto muy pocos cuadros de intención «no representativa», sólo en la en la obra de Kandinsky he encontrado cosas que –a mi entender– son *cuadros*, es decir, obras de arte.

Digo «a mi entender» porque –al menos hasta la fecha– es imposible probar con un mínimo de rigor el valor artístico de un cuadro. ¡¿Podría demostrarse, por ejemplo, que Rembrandt es más «grande» que Meissonier, o que el Señor X no es un artista?! El elemento puramente subjetivo es aquí inevitable, y por eso me he permitido mencionar a Kandinsky, que es el único artista «no representativo» que conozco, sin que trate en absoluto de conocer a los otros, a todos los otros.

Pero, a pesar de la presencia de un elemento subjetivo en la apreciación artística, determinados juicios hechos a propósito del Arte tienen, sin embargo, un valor objetivo y absoluto. En este sentido, por ejemplo, es incontestable que Kandinsky es un artista: negarlo significaría simplemente demostrar la incapacidad total para distinguir un cuadro de una superficie coloreada. Ahora bien, el sólo hecho de la existencia

de los cuadros de Kandinsky basta para dar una base a mis razonamientos en torno a la esencia de la pintura que yo llamo «absoluta y total» y de la que digo que es —frente a todas las otras— concreta y objetiva.

Me vino la «idea» de esta pintura al contemplar los cuadros de Kandinsky, de modo que es natural que la exponga sirviéndome de sus cuadros como prueba y ejemplo.

Inversamente, también se me podría preguntar por qué, al escribir sobre Kandinsky, escribo un artículo cuyas tres cuartas partes no tienen —en principio— nada que ver con él.

Contestaré que no puede decirse lo que hay que decir de Kandinsky sin afirmar antes que su pintura no es una pintura que se sitúa al lado de las otras pinturas como lo hace un género entre otros géneros, sino que se opone a todos esos géneros tomados en bloque. Ahora bien, para poder decir —en el apartado cuarto de este texto— que la pintura de Kandinsky se opone, en tanto que «no representativa» o «total» y «absoluta», es decir, concreta y objetiva, a toda la pintura «representativa», «simbólica», «realista», «impresionista» o «expresionista», es decir, subjetiva y abstracta, tenía necesariamente que decir lo que

dije previamente en los tres primeros párrafos de este ensayo, donde –forzosamente– no se trataba en absoluto de Kandinsky.

2. Es posible preguntarse por qué algunos se muestran hostiles no sólo ante la pintura de Kandinsky –extremo nada relevante–, sino también ante la pintura «no representativa» en general o, mejor dicho, ante la «idea» misma de esta pintura.

A primera vista, resulta incomprensible.

No creo que haya nadie con un mínimo de seriedad que se atreva hoy a negar el derecho a la existencia de la pintura que yo llamo «realista», por ejemplo, y a decir que toda pintura debe ser necesariamente, digamos, «impresionista». En general, todos coincidimos a la hora de reconocer en un plano de igualdad el derecho a la existencia de los cuatro tipos de pintura «representativa» que he distinguido. Y sólo en muy raras ocasiones se protesta contra las posibles combinaciones de estos tipos: incluida la combinación que he llamado del «expresionismo simbólico». En resumen, se reconoce el derecho a la existencia de cualquier clase de pintura «representativa», y sin duda las razones para hacerlo son de peso.

¿Por qué entonces se pretende negar el derecho a la existencia de la pintura «no representativa», cuando el sentido común exige que se la reconozca al mismo título que la pintura «representativa», a la cual —dicho sea entre paréntesis— los partidarios de la pintura «no representativa» no la consideran en absoluto «inferior» en su valor artístico a la suya?

Opino que hay dos razones.

En primer lugar, existe una gran masa que carece, en mayor o menor medida, de sensibilidad para la pintura, es decir, hablo de todos aquellos que al contemplar un cuadro no ven más allá del objeto en él «representado», y que por lo tanto sólo pueden experimentar las «sensaciones» y «sentimientos» que les provoca el objeto, y el cuadro sólo en la medida en que éste lo «representa». (No hay más que ver el éxito de determinados «Desnudos»). Es evidente que un cuadro «no representativo» no existe para ellos y es normal que ellos «nieguen» la pintura no representativa. Pero también resulta evidente que, al negarla, niegan la pintura misma: no saben que hay algo que llamamos «pintura», y, cuando se encuentran ante algo que sólo es «pintura», no ven *nada* y por eso dicen que no es nada, que no significa «nada en absoluto».

En el otro extremo se sitúan aquellos que creen distinguir un cuadro de una superficie coloreada (sobre todo algunos críticos de arte). Ahora bien, incluso para éstos, esta distinción es siempre difícil y exige siempre un gran esfuerzo. (¡La prueba está en los errores que comenten los críticos más competentes!). En el campo de la pintura «no representativa», la tarea es aún mucho más ardua que en el de la pintura «representativa». En este caso, la perfección o imperfección puramente técnica (el grado alcanzado de «semejanza», etc.), fácilmente comprobable, permite por lo general –aunque no sea así siempre– reconocer la perfección artística, o su ausencia; en el otro, este apoyo falta por completo. También ocurre que, por pereza intelectual y por miedo inconfeso pero real a equivocarse, muchos críticos y «amateurs», en lugar de aventurarse a una apreciación difícil acerca del valor artístico de un cuadro «no representativo» dado, prefieren negar –lo que es extremadamente «fácil»– el valor de la pintura «no representativa» en cuanto tal.

Es evidente que ninguno de estos motivos puede servirnos de prueba en favor de esta negación. Parece pues lógico afirmar que no puede probarse, por ser esencialmente absurda.

Además, por lo general sólo vemos juicios absurdos cuando alguien habla o escribe contra la pintura «no representativa». ¿No es, por ejemplo, absurdo decir que es más «fácil» pintar un cuadro «no representativo» que un cuadro «representativo», o que los primeros son más fáciles de «imitar» y que es fácil establecer recetas universales para su fabricación, y otras cosas por el estilo?

3. Algunas personas que no niegan el valor artístico de los cuadros «no representativos», sólo los ven, sin embargo, como ejemplos de Arte *decorativo*.

No puedo analizar aquí la esencia del Arte «decorativo». Sólo diré que, a mi entender, el campo del arte, en su conjunto, puede dividirse entre «Arte autónomo» y «Arte decorativo» , y que con toda probabilidad no tiene sentido atribuir a uno de estos dos Artes mayor valor artístico que al otro.

Pero lo que sí me parece indudable es que la pintura «no representativa» de Kandinsky nada tiene que ver con el Arte decorativo. Existe un Arte decorativo de la vista, como existe un arte decorativo del oído (música), etc. Y existe una pintura decorativa, lo mismo que existe una escultura y una arquitectura

decorativas. Y la pintura decorativa puede ser tanto una pintura «representativa» (en todos sus géneros) como una «no representativa». Pero la pintura de Kandinsky no es «decorativa».

La pintura «decorativa», contrariamente a la pintura «autónoma», está llamada a *añadir* un algo Bello a una cosa que existe fuera de la pintura y que es no pictórico. Así, puede añadirse un algo Bello a un vaso «decorado» tan sólo coloreándolo o decorándolo con un dibujo, etc., de modo que el vaso pueda encarnar un algo Bello que le es propio o no. Lo Bello «decorativo» es pues un Bello que no se sostiene por sí mismo, sino que necesita de algo más para ser lo que debe ser, es decir, para que pueda ser un algo *Bello*: lo Bello pictórico de la pintura que decora un vaso no existe sin ese vaso. (Con esta relación, lo Bello «decorativo» se aproxima a lo Bello «natural» no artístico: lo Bello de un árbol también necesita del árbol para ser lo que es: lo-Bello-de-un-árbol).

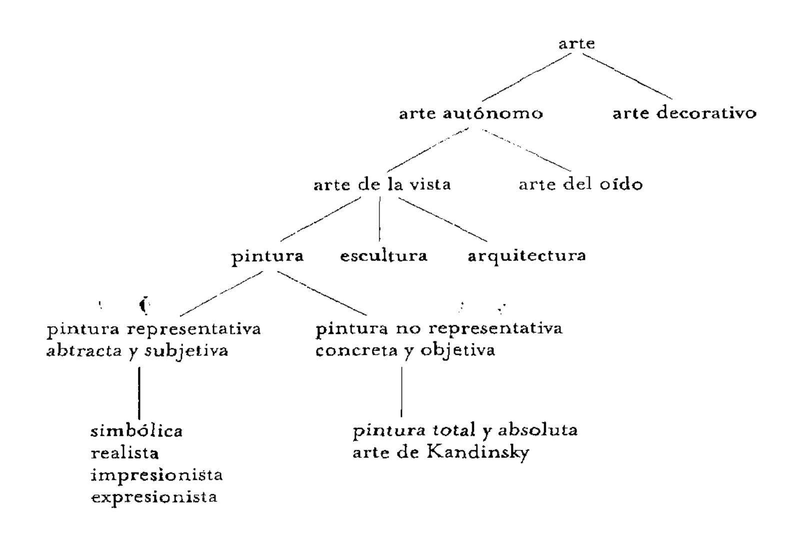
Por el contrario, lo Bello de la pintura «autónoma» no necesita de nada para ser lo que es, salvo de la pintura misma: lo Bello del árbol *pintado* no necesita del árbol para ser lo que debe ser, sino solamente

del cuadro «Árbol». Justamente por esto el cuadro «autónomo» no es «decorativo».

Ahora bien, resulta evidente que los cuadros de Kandinsky son tan poco «decorativos» como es posible, y son tan «autónomos» como los cuadros de cualquier otro artista que estemos de acuerdo en calificar como no decorador.

Sin duda, puede afirmarse que los cuadros de Kandinsky están llamados a «decorar» un «interior». Pero esto mismo puede decirse de cualquier otro cuadro. Así que lo mejor es decir con claridad que, posiblemente más que ningún otro, un cuadro de Kandinsky está más llamado mas bien a *ser* «decorado» por un «interior» (por el «interior» de una sala de museo, por ejemplo) que *a* decorar un interior, el de un tocador, por ejemplo, que parece formarse como por arte de magia en torno a un buen número de cuadros «apreciados».

4. Para terminar, me gustaría presentar un esquema que puede facilitar la comprensión de este pequeño ensayo, en el que es posible ver mejor el papel que asigno al arte de Kandinsky o –si se prefiere– a la pintura no representativa en el interior del gran campo

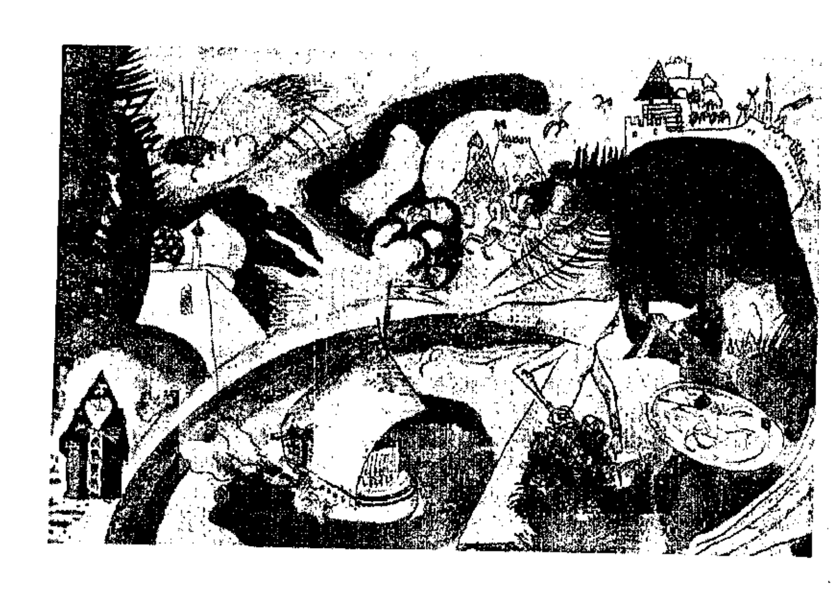


del arte en general: el esquema demuestra claramente que, a mi entender, la pintura de Kandinsky no se sitúa como género en quinto lugar dentro del arte general de la pintura, sino en el segundo –implicando el primero cuatro géneros o subdivisiones–.

VANVES, 23-25 DE JULIO DE 1936

LA PERSONALIDAD DE KANDINSKY

(1946)



Aquarell für Kojève, Mónaco, 1910-1911, acuarela, 21,6 x 33 cm, colección privada, París.

Lo que más sorprende de Kandinsky a todos los que lo han conocido en la intimidad es la sorprendente armonía de su vida tomada en su conjunto, así como la personalidad que esa vida irradiaba. Una vida sin conflictos, sin cambios bruscos, sin graves trastornos íntimos o del mundo exterior. Una personalidad sin ángulos agudos, sin disimetrías aparentes o reales. Una vida artística y privada que derivaba con la mayor naturalidad –en su conjunto, pero también en sus más pequeños detalles– de una personalidad acabada en sí misma. Personalidad que supo expresarse de una manera plena tanto en su vida como en sus obras de arte, sin que dicha expresión la haya desfigurado en lo más mínimo.

Más allá de lo que se haya podido decir sobre la oposición entre clasicismo y romanticismo, su vigencia sigue siendo válida y a ella es preciso recurrir cuando hay que expresarse brevemente. Así, si comparamos la vida de Kandinsky con las biografías de los grandes románticos, la primera tentación sería calificarla de «sosa» o «banal», no pudiendo rectificar este juicio sino constatando que su vida fue esencialmente clásica: es decir, lúcida y serena, y sorprendentemente equilibrada.

Como en todo clasicismo verdadero, el equilibrio que Kandinsky alcanzó en su vida no se realizó ni a costa de su «fuerza» ni de la «tensión» de su obra. Y la armonía de su personalidad tampoco fue adquirida a cambio de una simplificación que habría significado un empobrecimiento. Por el contrario, es precisamente la extrema riqueza de esta personalidad la que determina su armonía interna y manifiesta. El equilibrio sólo era posible porque cada punto quedaba compensado por su contrapunto. Esto hacía que sus sentimientos —familiares, sociales o políticos— fuesen sólidos y profundos: nada perturbaban, ya que se encontraban en armonía entre sí y con su conjunto. La razón podía pues permanecer lúcida y serena con-

templando el equilibrio armonioso de una vida de por sí apasionada e intensa.

El hombre que, a los treinta años, tuvo la lucidez de abandonar una brillante carrera de estudioso y jurista para consagrarse por entero a la pintura, no era desde luego ajeno a la «pasión». Pero puesto que la necesidad del arte y la investigación científica no hacían sino dar salida a dos aspectos complementarios de una personalidad única en sí misma, esta transposición radical de la existencia no supuso conflicto alguno. Y así, sin brusquedades ni conflictos, Kandinsky pudo vivir y trabajar en climas políticos dispares y en ambientes culturales muy diversos. Multiforme por naturaleza, supo integrar fácilmente todo lo que era verdadero, bello y bueno. Sólo el mal, en todas sus formas, era para él absolutamente inaceptable. Así, pintó y enseñó durante años en la Alemania de Weimar con la misma rectitud con que aceptó del gobierno hitleriano el único honor que cabía: el visado de salida...

Quizá contemplando la obra pictórica de Kandinsky sea como mejor se le comprenda en tanto que hombre. En efecto, su pintura no es sino «expresionista», pero no era para «expresarse» para lo que

cogía el pincel. Sus cuadros y dibujos tenían por objeto revelar los aspectos objetivos del ser, inexpresables si no era por medio de formas y colores. Pero justamente a través de ese arte veía y mostraba en lo real lo que él creaba en su propia existencia, expresando a través de ella su personalidad: tranquila, equilibrada y serena, dotada de riqueza armoniosa y contrapuntística, siempre concreta en su universalidad.

Vanves, 21 de julio de 1946